

Григорий Лыжов

Ю. Н. ХОЛОПОВ АНАЛИЗИРУЕТ «ВЕСНУ СВЯЩЕННУЮ»¹

Юрий Николаевич Холопов (1932–2003) — выдающийся деятель русского послевоенного музыкального авангарда, теоретик музыки и педагог, воспитавший целую плеяду российских музыковедов, — несомненно, относится к той когорте первопроходцев, которым наша культура обязана включением Новой музыки в музыкальную науку и педагогику в последней трети XX века.

Первая концепционная статья 29-летнего Холопова [7] по теории современной гармонии вышла в журнале «Советская музыка» за год до приезда Стравинского в Москву. Ее появление вслед за статьями А. Г. Шнитке и М. Е. Тараканова в том же журнале оказалось символом отмены в советской печати негласного табу на занятия современной гармонией. В этой своей статье, помимо прочего, Холопов кратко анализирует *Pas d'action* из «Орфея» Стравинского.

Хотя героями двух монографий Холопова стали Прокофьев и Веберн (вторая написана совместно с В. Н. Холоповой)², к сочинениям Стравинского он постоянно обращался на протяжении всей жизни. Интересы Холопова-исследователя были исключительно широки — гармония, музыкальная форма, а также история музыкальной теории, однако, выбирая объект изучения, он отдавал предпочтение современной музыке. Занятия современной гармонией в России в шестидесятые годы кроме проблем с продвижением по лестнице официального признания (у Холопова они были) несли с собой и чисто методологическую трудность: в консерватории не учили тому, что требовалось для подобных исследований — необходимо было самому создавать для них научный аппарат.

С идеями А. Б. Маркса, Римана, Шенберга, Шенкера, Эрпфа, Хиндемита Холопов познакомился самостоятельно (заодно познакомив с ними — через свои публикации — и соотечественников). Слывя «западником», он в то же время почтительно относился к традиции профессионального «праотца» московских теоретиков С. И. Танеева, в которой был воспитан. Холопов никогда не

¹ Автор хотел бы выразить благодарность вдохновительнице этой статьи — американскому музыковеду Северин Нефф, по инициативе которой одно из заседаний конференции, проходившей в университете штата Северная Каролина в октябре 2012 года и приуроченной к 100-летию «Весны священной», было посвящено памяти Ю. Н. Холопова.

² Книга «Современные черты гармонии Прокофьева» [2] написанная в 1958–1964, опубликована в 1967 году; книги «Антон Веберн» [16] и «Музыка Веберна» [17], созданные, соответственно, в 1973 и 1975 году, опубликованы в 1984 и 1999. Такой информационный режим, когда рукопись годами «отбывает срок» в редакции, так что публикация научного труда опаздывает на десятилетия, как известно, был типичным для советского времени явлением в области гуманитарных дисциплин, если тема книги находилась, мягко говоря, на периферии идеологических интересов Коммунистической партии.

спешил порывать с этой традицией и до конца жизни мыслил в рамках парадигмы функционального понимания тональности и лада, лишь модифицируя их. От Чайковского и Танеева сохраняется в холоповской педагогике композиторское «хозяйское» отношение к преподносимому материалу: изучая ту или иную музыкальную форму, студент должен сам «попробовать ее на вкус», то есть попытаться сочинить пьесу в «предлагаемых обстоятельствах» определенного гармонического стиля и научиться импровизировать в нем на фортепиано.

Учебник «Гармония. Практический курс» был создан для спецкурса гармонии на теоретико-композиторском факультете Московской консерватории, который Холопов вёл с 1980 года. Курс отражает принцип стилевой эволюции гармонии: от Баха до Скрябина (1-й год обучения), и от Стравинского до Булеза (2-й год). На ил. 1 помещено одно из еженедельных заданий, включающее три вида работы — гармонический анализ произведения («А»), письменную работу («П») и игру на рояле по заданному началу («И»). В показанном аналитическом задании на выбор предлагаются сочинения Стравинского, среди них — «Великая священная пляска».

Холопову принадлежат две работы, в которых фрагменты «Весны священной» становятся объектами детального гармонического анализа³, и отдельный аналитический очерк, специально посвященный этому сочинению. Очерк под названием «"Весна священная" Игоря Стравинского — аналитическая, структурная демонстрация» [2], обнаруженный в архиве Холопова, представляет собой текст доклада, подготовленного для перевода на немецкий язык и чтения на одной из зарубежных конференций⁴. Разделы текста таковы:

[0. Роль «Весны» в музыке XX века. Общеэстетическая характеристика сочинения.]

1. Интонационный материал. Ритм. Мелодика и попевки.
 2. Многоголосная ткань. Вариантность и остинато
 3. Гармония
 - 3.1. Тональность. Состояния тональности. Тональные функции
 - 3.2. Модальность. Натуральные и искусственные модусы
 - 3.3. Гармонические функции
 - 3.4. Аккордика. Полигармония. Линейные комплексы.
 - 3.4.1. Аккорды
 - 3.4.2. Полиаккорды
 - 3.4.3. Линейные комплексы
 - 3.5. Целостная гармоническая структура «Весны священной».
 - 3.5.1. Развитие лейткомплекса
 - 3.5.2. Система лейтвысот
 4. Музыкальные формы
- Примечания
Нотные примеры

³ Раздел во 2й части книги «Гармония. Практический курс» [5, 185–186] и во 2м выпуске хрестоматии «Гармонический анализ» [3, 141–143]. Кроме того, есть еще в общей сложности семь публикаций, где музыка балета так или иначе упоминается в контексте творчества Стравинского или общих проблем гармонии XX века [4; 6; 9; 10; 12; 13; 15].

⁴ Судя по всему, Холопову в период написания его доклада не были доступны такие знаковые зарубежные исследования «Весны», как статья Артура Бергера [19] и монография Питера ван ден Турна [21].

ЗАДАНИЕ 10

Ⓐ

Три варианта:

1. И. Ф. Стравинский. «Весна священная», финал, «Великая священная пляска» (подробно – главная тема, ц. 142–149, и фрагмент 2-го эпизода, ц. 181–186), по клавиру (четырёхручному) и партитуре,

или

2. И. Ф. Стравинский. «Свадебка», Картина 3, ц. 65–87; подробно фрагменты: ц. 68–72, 75–81,

или

3. И. Ф. Стравинский. Три простые пьесы для фортепиано в три руки (в издании: И. Стравинский, Сочинения для фортепиано. Т. 1. М., 1968. С. 119–125); из них подробно Марш.

ⓑ

По заданной начальной фразе (Пример 235) сочинить полигармоническую («политональную») пьесу в озорном танцевальном характере для фортепиано в четыре руки. Материал:

- Пример 235



Ⓒ

По одной из следующих начальных фраз (Примеры 236, 237) подготовить и сыграть период (большое предложение) в полиаккордовой гармонии.

- Пример 236



Ил. 1. Фрагменты из «Весны священной» в качестве одного из домашних заданий по гармоническому анализу во 2-й части пособия Ю. Н. Холопова «Гармония. Практический курс» [5; 321–322].



Помимо двадцати четырех нотных примеров и схем вся статья наполнена отсылками к тем или иным местам партитуры, так что нередко напоминает краткий справочник по «Весне священной», например, по тому, какие и где в ней можно найти музыкальные формы, лады и т. п. Не все разделы статьи в этом смысле представляют результат собственных аналитических наблюдений автора; так, в связи с ритмическими структурами «Весны» делается отсылка к книге В. Н. Холоповой «Русская музыкальная ритмика» [16], тогда, в начале восьмидесятых, только недавно вышедшей в свет. Наиболее же интересен, как кажется, раздел о гармонии — и не только своей детализированностью, но постановкой проблемы целостной звуковысотной структуры балета. Однако до того, как продемонстрировать обобщающую холоповскую аналитическую схему, представляется нужным кратко охарактеризовать исследовательский подход ученого и сказать несколько слов о его научной концепции, в целом, конечно, известной, но которую мы хотели бы представить кратчайшим способом, как бы с большого расстояния.

Возможно, концепция *эволюции гармонии* (и как следствие, обновленное понимание и переживание самого предмета гармонии) — самый весомый вклад Холопова в русскую музыкальную науку. Одной из задач, решенных в рамках этой концепции, является теоретическое отражение последовательных стадий эволюции европейской тональной системы, обнаружение взаимовлияния этих стадий и, наконец, обнаружение их глубинного единства при всей изменчивости конкретно-исторических форм звуковысотного мышления.

Например, позднеромантический этап характеризуется Холоповым с помощью теории десяти так называемых *состояний тональности* (под ними понимаются устойчивые варианты тональной структуры с реорганизацией свойственных классико-романтической тональности отношений центра и периферии функциональной системы). То, что приходит в XX веке на смену этим состояниям тональности, Холопов называет *индивидуальным модусом*. Это, так сказать, *единичная тональность* — то есть функциональная система связей между созвучиями и прочими звуковысотными элементами, созданная вместе с данными конкретными носителями этой связи для данного конкретного произведения. Фактически речь идет о форме звуковысотной системы, свободно смешивающей акустические рудименты классической тональности и систему логических отношений, подобную серийной (на совершенно ином материале). В качестве примера такого индивидуального модуса Холопов анализирует Вступление ко II части «Весны священной» (см. сноску 3).

Общий закон построения индивидуального модуса звучит так: «образование системы отношений на основе свойств целесообразно избранного центрального элемента [ЦЭ]» [5, 8]. Какова индивидуальная «сложная тоника», то есть логический центр системы связей, такова будет и «тональность». Во вступлении ко II части тоникой (полиустоем) является фигурированный полиаккорд: консонирующему ре-минорному трезвучию у низких валторн (и гобоев) контрапунктирует остиная полигармоническая фигурация. «Создание такого необыкновенного в своей впечатляющей силе ЦЭ уже равнозначно изобретению нового лада, однако лада, рассчитанного на однократное использование» [5, 185].

1

2

У Холопова была своя трактовка явления полигармонии: он неизменно подчеркивал, что при несомненном акустическом расслоении не нужно переоценивать его следствия. Логически полигармония отличается от «просто гармонии» (диссонантной) не принципиально, но лишь степенью: будучи «диссонансом

высшего порядка». Субаккорды или сублады могут кричаще противоречить друг другу, но это противоречие композитор парадоксальным образом связывает в эстетически убедительное звуковое единство, которое только и существует как таковое, покуда сохраняет внутреннюю акустическую разрозненность.

Казалось бы, разрозненность вертикали, о которой шла речь, удаляет нас от эстетического идеала гармонии как благозвучия. Однако, очевидно, что гармония не синонимична расхожему представлению о простоте звукоотношений и комфортности их восприятия. Издревле она понимается как *согласие разногласного*. Эволюция музыкального языка к XX веку видится как постепенное разрастание «разногласного» (диссонантного) звуковысотного материала, который гармония «укрощает», находя для него осмысленную и прекрасную саму по себе художественную цель. Музыкальная гармония в некоем подлинном смысле сверхчувственна и беззвучна, являясь силой мысленной связи, которой подвластно привести к равновесию любые звуковысотные противоречия.

Если возвратиться к анализу Вступления, то особенность индивидуального модуса сказывается в том, что *структура тональности сочиняется* так же, как раньше сочинялся тематизм. Она не дана заранее, но создается вместе с формой: каждый новый элемент принципиально пополняет и достраивает существующую на момент его появления в нашем представлении систему связей, открывая в ней все новые, возможно, неожиданные, но ретроспективно необходимые стороны. Индивидуальный модус Вступления таким образом можно понимать подобно осуществляющейся на наших глазах химической реакции, при которой в ре миноре (Холопов на лекциях шутя говорил: «65-процентный d-moll») растворяются в определенной пропорции большие секунды и тритоны.

Следующий пример показывает внутреннюю структуру индивидуального модуса Вступления, ее различные логические слои [3, 141–142].

Форма опоясана отношениями большой секунды (бас: *d–e*; основные тоны фигурации над ним: *es–cis*; начальная интонация первой темы: *g–a*. По словам Холопова, «из ребра» главной темы вынимается и основная гармония побочной» [3, 141]. Форма приобретает, таким образом, качество звуковысотной сплоченности не менее очевидное и не менее крепкое, чем в классической тональности, но совсем иначе, чем там: путем *ретроспективного синтеза избранных элементов*.

«Честолюбивое стремление открывать систему связей, которая скрывается под акустической поверхностью музыкального произведения, за фасадом, обращенным к поверхностному слушанию, характерно для аналитиков XX века, прошлым эпохам оно было чуждо» [1, 40]. Это высказывание Дальхауза приводится в переводе В. Б. Вальковой, для которой оно «не означает, конечно, что сами эти скрытые связи отсутствовали в музыке прошлых эпох: они лишь в меньшей степени культивировались» [там же].

Творчество позднего Римского-Корсакова может стать примером такого культивирования скрытых связей еще в рамках романтической тональности. Возможно, не без цели подготовить студентов к анализу индивидуального модуса «Весны священной» Стравинского, Ю. Н. Холопов дает в первой части своего учебного пособия в качестве аналитического задания Вступление ко II действию «Золотого петушка»⁵.

⁵ Специальной публикации по этому поводу нет; то, как сам Холопов анализировал указанное Вступление ко II действию, известно из устного предания, хранимого его ассистентами по спецкурсу гармонии в Московской консерватории.

С одной стороны, первый раздел вступления — яркий пример того, что Холопов именует симметричными ладами⁶. С другой стороны, второй раздел демонстрирует то, что он называл техникой интервальной константы (или дополнительного конструктивного элемента гармонии — ДКЭ).

На схеме мы видим, как хорошо узнаваемая тональность f-moll подается в интонационно-индивидуализированном виде: вся она пронизана интервальной константой — группой 3.1. (в полутонах). Перед нами не только мелодическая инкрустация (пример 4, второй раздел, т. 5–10), но заимствование более сложного рода, как это видно в первых двух фразах (т. 1–4), где интервальная константа входит вглубь аккордовой ткани, оказывая влияние на выбор аккордовой последовательности.

Отметим две детали: во-первых, группа 3.1. взята из первого раздела (см. *pizzicato* струнных басов в левой стороне схемы), во-вторых, звуковысотная структура всего вступления создана как непосредственная параллель сценического момента, как чуть ли не лубочно-буквальный пересказ ремарок. Поначалу поле с горами мертвых тел и мертвая ладовая структура симметричных звукорядных ячеек, затем появление, как сказано, оробелой рати Додона — и f-moll тоже несколько «оробелый», ослабленный органным пунктом третьей ступени (as) — центральным тоном из первого отдела.

Что достигнуто здесь Римским-Корсаковым, если говорить о собственно звуковысотной структуре? Сделано очень значительное открытие: можно сочинять систему родства звуковысотных элементов! Традиционная тональность обретает индивидуализированную форму, мотивированную изобретенной именно в рамках данного художественного текста взаимосвязью звуковысотных групп и самим их выбором. Скрытые здесь огромные потенциалы развития гармонии были блестяще использованы Стравинским.

Потенции эти потому так велики, что они, так сказать, легко превращают «сор в стихи», случайность в художественный закон, стихию жизни в искусство. Механизм этого процесса подобен тому, который имел в виду французский поэт, даря на свадьбу своим друзьям простой глиняный кувшин и обещая, что через полвека он станет золотым. Звуковысотная структура, например, лейт-аккорда «Весны», если под таковым, как Холопов, понимать первый аккорд «Весенних гаданий», сама по себе еще мало что говорит о той грандиозной системе связей, в которую этот аккорд встроен и которая рождается вместе с формой.

В книге «Очерки современной гармонии» Холопов утверждает: «система неизбежна, если мысль организована» [11, 30]. Однако может возникнуть вопрос, кто определяет, организована мысль или нет? Очевидно, этот первый шаг делает интуиция и вкус исследователя как слушателя, как музыканта. Именно эта начальная интуиция определяет то, как будет протекать дальнейший анализ музыки, и, в конце концов, какие рациональные и вербальные формы он обретет. Отсюда парадоксальное сближение музыковедческого анализа с художественным актом — не только в аспекте отточенности профессионального мастерства, но и в том отношении, что он является ответом личности на послание другой личности, заключенное в произведении искусства. В отношении русского музыковедения этот аспект в особенности нельзя сбрасывать со счетов.

⁶ У Холопова, как известно, есть собственная отличная от Яворского гораздо более простая и пригодная для учебных целей систематика симметричных звукорядов [13].

лад 3.1. в первой части Вступления

The score shows a piano accompaniment with triplets in the right hand and a vocal line in the left hand. The vocal line features a 3.1 interval, indicated by the notation 'as^{3.1.}' and the numbers '1. 3. 1. 3. 1. 3.' below it. The piano part includes a 'pizz.' (pizzicato) marking.

интервальная константа 3.1. во второй части Вступления

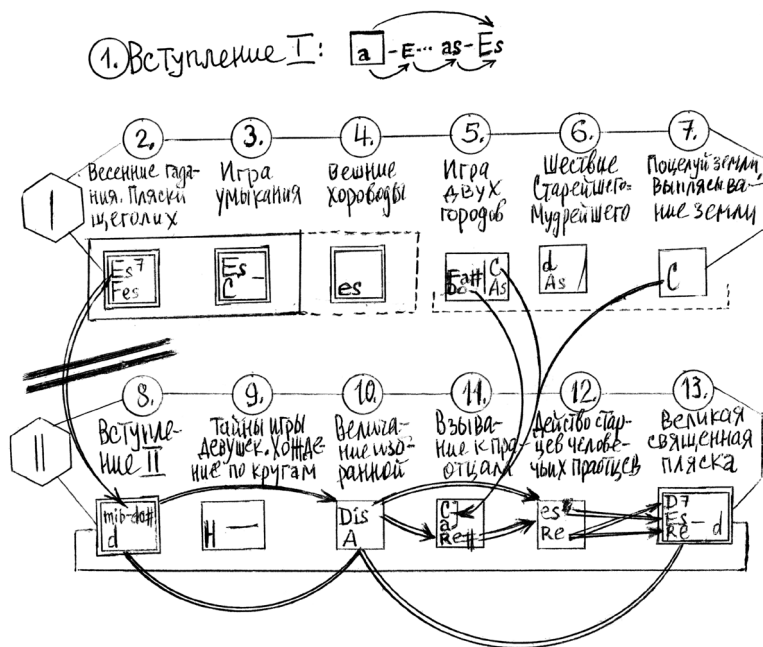
The score shows a piano accompaniment with a 3.1 interval, indicated by the numbers '3 1 3 1' below the notes. The vocal line also features a 3.1 interval, indicated by the numbers '3 1 3 1' below the notes. The piano part includes a 'p' (piano) marking. The vocal line includes the text: 'Но вот издали послышался шум шагов оробелой рати Додана. В утешье, озираясь и останавли-
ваясь, спускаются гуськом, по два человека в ряд, ратники.'

The score shows a piano accompaniment with a 3.1 interval, indicated by the numbers '3 1 3 1' below the notes. The vocal line also features a 3.1 interval, indicated by the numbers '3 1 3 1' below the notes. The piano part includes a 'f-moll' (f minor) marking. The vocal line includes the text: 'васься, спускаются гуськом, по два человека в ряд, ратники.'

Видеть за изменяющимся неизменное, за становлением пребывающее — было кредо Холопова. С этих позиций он анализировал и «Весну».

На его схеме, данной ниже, разворачивается как бы индивидуальная звуковысотная галактика. Здесь господствует своя система связей на основе центрального комплекса, в его роли выступает, конечно, аккорд «Весенних гаданий»⁷.

Следующие схемы взяты из неопубликованной статьи ученого [2].



Ил. 2

Не останавливаясь на деталях, можно видеть, что в показанных в примере 5 схемах трех первых номеров графически акцентирована повторность интервальных структур; такого рода повторность охватывает на схемах Холопова все части, так что форма целого предстает как ряд многоступенчатых вариаций на центральное созвучие.

Наконец, наблюдения Холопова венчаются схемой тонального плана «Весны священной» (ил. 3), где опять-таки форма целого оказывается, если опустить детали, стянутой фактически к трем центральным высотам — Es , C , D .

Холоповская аналитическая графика (ее разноцветье⁸, возможно, спровоцировано знакомством с эскизной тетрадью «Весны священной» и другими

⁷ В отличие от Ричарда Тарускина, который называет в качестве Rite-chord структуру «третон+кварта» (например, $fes - b - es$) [20, 945], Холопов считает обязательной частью центрального комплекса ангемитонный трихорд в кварте ($b - des - es$, суммарно: $fes - b - des - es$), который дает «побеги» в виде (малого мажорного) квинтсекстаккорда ($g - b - des - es$), который играет важную роль в образовании созвучий «Весны», что видно на схеме (рис. 1).

⁸ Основная часть текста на схеме выписана синей шариковой ручкой, рамки и частично высоты — черной, крупные стрелки — красной; верхняя строка схемы и текст под схемой написаны перьевой ручкой с черными чернилами.

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ КОМПЛЕКС

[illegible]

Ил. 3

автографами Стравинского) обозначает устойчивое стремление к столь же целостному аналитическому взгляду на предмет, сколь целостно он открывается слуху. Такой взгляд сам по себе неизбежно расширяет границы науки, смещая их к области искусства⁹.

Список сокращений

НМБТ Научная музыкальная библиотека имени С. И. Танеева Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Использованная литература

1. *Валькова В. Б.* Музыкальный тематизм — Мышление — Культура. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского университета, 1992. 138 с.
2. *Холопов Ю. Н.* Весна священная: аналитическая структурная демонстрация [1986]. Машинопись с рукописными вставками. НМБТ, фонд Ю. Н. Холопова.
3. *Холопов Ю. Н.* Гармонический анализ. Ч. 2. М.: Музыка, 2001. 193 с.
4. *Холопов Ю. Н.* Гармония в сочинениях Стравинского русского периода творчества Машинопись. НМБТ, фонд Ю. Н. Холопова.
5. *Холопов Ю. Н.* Гармония. Практический курс. В 2-х частях. Ч. II: Гармония XX века М.: Композитор, 2005. 624 с.
6. *Холопов Ю. Н.* Задания по гармонии. М.: Музыка, 1983. 288 с.
7. *Холопов Ю. Н.* К проблеме логики музыкального мышления // Идеи Ю. Н. Холопова в XXI веке. М.: Музиздат, 2008.
8. *Холопов Ю. Н.* Наблюдения над современной гармонией // Советская музыка. 1961. № 11. С. 50–55.
9. *Холопов Ю. Н.* Новая гармония: Стравинский, Прокофьев, Шостакович // Русская музыка и XX век. М.: Государственный институт искусствознания, 1997. С. 433–460.
10. *Холопов Ю. Н.* О системе гармонии Стравинского // И. Ф. Стравинский. Сб. статей. М.: Московская государственная консерватория, 1997. С. 28–46.
11. *Холопов Ю. Н.* Очерки современной гармонии. М.: Музыка, 1974. 287 с.
12. *Холопов Ю. Н.* Полиладовость // Музыкальная энциклопедия. Т. IV. М.: Музыка, 1978. С. 331.
13. *Холопов Ю. Н.* Симметричные лады в русской музыке // Идеи Ю. Н. Холопова в XXI веке. М.: Музиздат, 2008. С. 114–145
14. *Холопов Ю. Н.* Современные черты гармонии Прокофьева. М.: Музыка, 1967. 478 с.
15. *Холопов Ю. Н.* Эмансипация диссонанса и новая модальность XX века // Идеи Ю. Н. Холопова в XXI веке. М.: Музиздат, 2008. С. 105–113.
16. *Холопова В. Н.* Русская музыкальная ритмика. М.: Советский Композитор, 1983. 281 с.
17. *Холопова В. Н., Холопов Ю. Н.* Антон Веберн. М.: Советский композитор, 1984. 320 с.
18. *Холопова В. Н., Холопов Ю. Н.* Музыка Веберна. М.: Советский композитор, 1999. 367 с.
19. *Berger A.* Problems of Pitch Organization in Stravinsky // Perspectives of New Music. Vol. 2 (1963). No. 1. P. 11–42.
20. *Taruskin R.* Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works through Mavra: in 2 Vols. Berkeley: University of California Press, 1996. 1757 p.
21. *Van den Toorn P.* The Music of Igor Stravinsky. New Haven: Yale University Press, 1983. 512 p.

⁹ «Через наличие музыкальных ощущений и представлений активно-синтезирующий характер восприятия (а далее — тем более! — также и анализа) делает музыкальное сопереживание изоморфным переживаемой музыке и тем самым превращает всякое познание музыки (в том числе и анализ — своего рода моделирование музыкальной композиции) в искусство» [7, 223].